

**ABRIR LA HISTORIA: ROBERTO BOLAÑO, EL “PRINCIPIO-ATLAS” Y LOS MODOS
FICCIONALES DE RE-PRESENTAR LA HISTORIA LITERARIA**

*Opening history: Roberto Bolaño, the "atlas-principle" and the
fictional ways of re-presenting literary history*

ENRIQUE SCHMUKLER
UNIVERSITÉ DE PARIS VIII
UNIVERSITÉ DE PICARDIE –JULES VERNE
enrique.schmukler@gmail.com

Resumen: La literatura de Roberto Bolaño puede ser leída como emblema de un tipo ficción capaz de ofrecer formas heterodoxas de disrupción de los discursos clásicos de organización de la historia y de la historia literaria. Este artículo se propone indagar los modos de representación de la historia y de la historia literaria en dos ficciones del autor chileno: *La literatura nazi en América* y *Amuleto*. La hipótesis central es que la obra Bolaño pretende *abrir la historia, sepultar cualquier atisbo de sistema histórico objetivo y cerrado* a partir de una suerte de “principio-atlas”, como el que George Didi-Huberman detecta en la concepción historiográfica del arte de Aby Warburg.

Palabras clave: Bolaño, atlas, Warburg, historia, ficción

Abstract: Roberto Bolaño's literature can be read as emblematic of a kind of fiction that offers heterodox forms of disruption of classic speeches of history and the organization of literary history. This article proposes to investigate the modes of representation of history and literary history of Bolaño's two fictions: *La literatura nazi en América* and *Amuleto*. The central hypothesis is that Bolaño's work aims to open up history, bury any semblance of order and closed historical system by a sort of "atlas-principle", as the one that George Didi-Huberman detected in the historiographical conception of Art of Aby Warburg.

Keywords: Bolaño, atlas, Warburg, history, fiction

En los diez años que nos separan de su muerte, Roberto Bolaño accedió al extraño privilegio de ser parte constitutiva y bastante central de la literatura hispanoamericana. Tratándose de él, no deja de ser curioso, y supone un interés adicional constatar que su obra está marcada a fuego por la pregunta sobre el destino de los libros, de los autores y de los lectores de literatura. Pero si esto es cierto, no lo es menos aquello que subyace a esta proliferación de autores, de obras y lectores *in fabula*: una clara posición ideológica con respecto a la historia literaria y a la historia sin más.

Con erudición, Georges Didi-Huberman ha analizado durante los últimos años la lógica del *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, proyecto inconcluso de leer el arte de Occidente de una manera completamente novedosa. Movido por una imaginación baudelairiana, el atlas buscaría “relaciones secretas entre las cosas”, oponiéndose a formas clásicas de intelección de la historia del arte. El “principio-atlas”, tal como lo denomina Didi-Huberman, hace saltar todos los marcos de organización de la realidad, todos los criterios.¹ Escribe Didi-Huberman:

Forma visual del saber o forma sabia de ver, el atlas trastorna todos los marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental —pero también una exuberancia, una remarcable fecundidad— que los modelos clásicos de inteligibilidad supuestamente pretenden conjurar. Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter incompleto de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo híbrido de todo montaje. El atlas hace, desde un primer momento, explotar todos los marcos. Quiebra las certidumbres autoproclamadas de la ciencia segura de sus verdades como las del arte seguro de sus criterios. Inventa, en este contexto, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. El atlas tiene que ver con una teoría del conocimiento destinado al riesgo de lo sensible, al riesgo de la disparidad. Deconstruye, gracias a su misma exuberancia, los ideales de unidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral. Es una herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles no dados aún. Su principio, su motor, es la imaginación (Didi-Huberman, 2011: 13; traducción personal)

Estos modos de eclosionar la historia como si fuera un atlas se perciben, con especial claridad, en las novelas *La literatura nazi en América* (Bolaño, 2010) y *Amuleto* (Bolaño, 2009). En ellas, entre otras obras del escritor chileno, la ficción parece volver a poner en marcha la historia a través de

¹ A finales de 2012, Graciela Speranza publicó un ensayo muy valioso que se inspira en este mismo principio-atlas warburgiano aplicado a las ficciones y al arte contemporáneo de América Latina, Cf. SPERANZA, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Artes y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

intervenciones novedosas. En *La literatura nazi en América*, la enciclopedia literaria, género clásico de divulgación de la historia literaria, es sometida a un poderoso contenido irónico. En *Amuleto*, el emblema de la historia “oficial” es el discurso lineal de los vencedores, y en esto comparte motivo con *Nocturno de Chile*. Pero mientras que en la novela del cura Ibacache la historia lineal carece de adversario por fuera de la mala conciencia del personaje, en *Amuleto* constituye la tela de fondo sobre la que se despliega y vuelve visible el discurso poético-circular de Auxilio Lacouture.

La literatura nazi en América: un atlas de lo imposible para América Latina

Desde el comienzo de la novela, lo historiográfico de la supuesta enciclopedia aparece contaminado por la dimensión lúdica de una cita de Augusto Monterroso, que desvía (montando una bicicleta o a caballo) el curso imperturbable del río de Heráclito de Éfeso. “Cuando el río es lento —escribe Monterroso citado por Bolaño— y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río” (Bolaño, 2010: 9). La cita de Monterroso tal vez no derroche sofisticación pero, puesta allí, como epígrafe, opera con eficacia, sobre todo porque anuncia el principio irónico que organizará el universo literario nazi. De hecho, la ironía aparece ya en el primer párrafo de “Edelmira Thompson de Mendiluce (Buenos Aires, 1894 - Buenos Aires, 1993)”, la biografía inaugural de *La literatura nazi en América*. La semblanza introductoria disimula una ironía antifrástica:

A los quince años publicó su primer libro de poemas, *A papá*, que consiguió introducirla en una discreta posición en la inmensa galería de las poetisas de la alta sociedad bonaerense. A partir de entonces fue asidua de los salones de Ximena San Diego y de Susana Lezcano Lafinur, dictadoras de la lírica y del buen gusto en ambos márgenes del Plata en los albores del siglo XX. Sus primeros poemas, como es lógico suponer, hablan de sentimientos filiales, pensamientos religiosos y jardines. Aprendió a montar a caballo. (Bolaño, 2010: 13)

En este primer párrafo, el índice de ironía es el verbo conseguir, cuyo valor no es neutro. El primer nivel de significación es el del verbo “lograr”, vinculado al augurio de una promisorio carrera en las letras no menos que al reconocimiento de cierto mundillo literario, que le abre las puertas de los salones. Pese al tono asertivo, esta primera imagen —triumfal— vacila ante la ironía que se manifiesta cuando la afirmación se revela antifrástica, y despoja de su valor positivo a aquel “conseguir” inicial, deteniéndolo en una *impasse*. En otras palabras, aquello que Edelmira habría conseguido prematuramente equipara fuerzas con lo que lo desmiente y relativiza. Porque ¿qué es lo que Edelmira Thompson de Mendiluce consiguió a la edad de quince años? Bolaño escribe: “Consiguió introducirla en una

discreta posición en la inmensa galería de poetisas de la alta sociedad bonaerense” (Bolaño, 2010: 13). El desenlace de la frase parecería modificar el enunciado inicial. Un elogio lleno de admiración puede mutar en una crítica tajante pero solapada.

Según Phillipe Hamon, autor de *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, este subtipo de ironía puede definirse como “un discurso epidíctico complejo [...] del que se sirve el orador para insultar a su adversario, burlarse de él o criticarlo mientras finge alabarlo” (Hamon, 1996: 30). Siguiendo esta idea, ¿constituye realmente un elogio el título y el contenido de *A papá*, el primer libro de poemas de Edelmira Thompson de Mendiluce? Nada impide pensar que no, o inferir inclusive todo lo contrario de aquellos primeros poemas que versan sobre “sentimientos filiales, pensamientos religiosos y jardines” (Bolaño, 2010: 13).

Con todo, este tipo de “ironía de contradicción” es uno de los mecanismos más simples que *La literatura nazi en América* pone en escena. Y esto porque pone bajo sospecha algo irrefutable: la nula calidad literaria de los autores nazis. Pero también es trascendental para comprender por qué razón Bolaño articula escritores nazis con otros “reales” o dueños de nombres de autor históricamente identificables.

Uno de los rasgos característicos de este “diálogo” es que, con frecuencia, los autores nazis odian, vituperan y, en algunos casos, fantasean con eliminar a los primeros. En la biografía “Amado Couto (Juiz de Fora, Brasil, 1948-París, 1989)”, cuyo personaje remite al escritor de policiales brasileño Rubem Fonseca, autor real e imaginario comparten similares trayectorias biográficas. Brasileños los dos, ambos fueron también policías. Sin embargo, modelo y “doble” nazi se distancian en que éste, a diferencia de aquél, lo fue durante los años más oscuros de la historia brasileña (bajo los gobiernos dictatoriales de los años setenta, fue integrante de un escuadrón de la muerte consagrado a la desaparición forzada de personas). Este primer desvío ideológico anuncia una enemistad profunda hacia la figura de Fonseca. Por lo demás, es emblemática de la enemistad general que Couto demuestra hacia la historia literaria del Brasil y sus autores, disfrazada de constantes insultos y diatribas a medida que va erigiéndose su propio fracaso como escritor:

Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los escuadrones de la muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio como mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. Vanguardia, necesitaba, letras experimentales, dinamita, pero no como los hermanos Ocampos que le parecían aburridos, un par de profesorazos desnataados, no como Osman Lins que le parecía francamente ilegible (¿entonces por qué publicaban a Osman Lins y no sus cuentos?), sino algo moderno pero más bien tirando para su parcela, algo policiaco (pero brasileño, no norteamericano), un

continuator de Rubem Fonseca, para entendernos. (Bolaño, 2010: 123)

Como en el caso de Edelmira Thompson de Mendiluce, en la cita la ironía invierte el valor literario. Sólo que aquí la contradicción funciona al revés. No es un narrador con la retórica de un biógrafo quien finge elogiar para, en realidad, criticar lapidariamente. Al contrario, aquí la misma figura del “evaluador”, involuntariamente irónico, transforma su dictamen negativo en un elogio. Tratándose de un autor siniestro y sospechosamente literario que juzga negativamente la literatura de América Latina, sus sentencias reafirman el carácter absurdo de la situación, no menos que el fundamento y la validez de las jerarquías literarias a las que se opone.

En los dos ejemplos anteriores, la ironía de contradicción deja incomunicados los universos antagónicos que conviven en el texto: la literatura real pervive amenazada pero virtuosa en sus criterios establecidos; la literatura nazi clausurada en sus figuras de autor grotescas. Sin embargo, en la *Literatura nazi en América* hay un tercer momento que deja de ser *simplemente* irónico para convertirse en el más radical de todos. En él, Bolaño no se limita a producir discursos antifrásticos clásicos que en última instancia dejan intactos valores y figuras de autor “dadas”. Este tercer momento, que desmiente las ironías anteriores, se puede detectar con claridad en una biografía en particular, la del escritor nazi-cubano Ernesto Pérez Masón (Matanzas, 1908-La Habana, 1980).

En ella, las peripecias conservan la belicosidad de las demás sólo a simple vista. En el relato conviven varios “evaluadores” literarios. En primer término, aparece un narrador que considera a Pérez Masón un autor a la altura de Franz Kafka. En segundo lugar, el propio Pérez Masón, escritor legendariamente homofóbico, enemigo acérrimo del grupo *Orígenes* (del que, sin embargo, fue un “miembro un tanto *sui-générís*”, escribe Bolaño (Bolaño, 2010: 61) y de Lezama Lima en particular. El tercer evaluador es Virgilio Piñera, personaje real, que considera que Pérez Masón fue el autor de una novela, *El ingenio de los Masones*, digna de Rabelais. Ahora bien, ¿qué ocurre con esta constelación de juicios literarios? Por un lado, la afirmación del narrador podría situarse en la misma categoría irónica de los otros ejemplos, en donde un elogio hiperbólico subraya el absurdo del propio juicio crítico, la del biógrafo nazi, y deja intacto el sistema de valores literarios canónicos de la literatura de América Latina. Sucede lo mismo con el odio profesado por Pérez Masón hacia Lezama Lima, que se debería adjudicar, tal vez, a su citada homofobia. ¿Pero qué ocurre con los elogios de Virgilio Piñera hacia Pérez Masón? ¿Cómo entender la concomitancia entre su juicio y el del narrador que lo igualaba a Kafka? Pues bien, en esta coincidencia, Virgilio Piñera, representante de los valores “establecidos” contra los que se alzan las diatribas nazis, desmiente al narrador. En esa coincidencia, la enciclopedia nazi queda del lado de la literalidad, “ejerciendo el caos” literario de manera similar a la enciclopedia china “Emporio celestial de conocimientos

benévolos” o el Instituto Bibliográfico de Bruselas que Borges cita en “El idioma analítico de John Wilkins”, ese legendario ensayo que tanto hizo reír a Michel Foucault.² Borges escribe:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: "Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias." (Borges, 2005: 91)

Al igual que en Borges, esa capacidad de pensar lo inaudito transforma *La literatura nazi en América* en un texto radical y perturbador. Lo que se derrumba es la lógica “denotativa” y “clasificadora” de los diccionarios y las enciclopedias. Sobre esto, Didi-Huberman añade:

Pregúntele al niño la *lectio* de una palabra del diccionario y hete aquí que se sentirá atraído inmediatamente por la *delectatio* de un uso transversal e imaginario de la lectura. Niño tan poco sensato como las imágenes, [...] no lee para extraer el sentido de una cosa específica, sino para relacionar esta cosa, por lo pronto, con muchas otras e imaginativamente. Habría entonces dos sentidos, dos usos de la lectura: un sentido denotativo en busca de un mensaje, y un sentido connotativo e imaginativo en busca de montajes. El diccionario nos ofrece en primer lugar una herramienta preciosa para la primera de estas dos búsquedas; el atlas, ciertamente, nos ofrece un dispositivo insospechado para la segunda. (Didi-Huberman, 2011: 15; traducción personal)

En el caso de la enciclopedia de autores nazis, lo que se anula es la posibilidad de distinguir entre autores nazis y no nazis, entre escritores de talento y mediocres —recordemos: Bolaño imagina *posible* la convivencia —o connivencia— entre el grupo Orígenes y el escritor nazi Ernesto Pérez

² Para el comentario de Michel Foucault del ensayo de Borges, cf. Foucault, Michel (1966), “Préface”, *Les mots et les choses*, París, Gallimard.

Masón—, unos y otros sometidos al caos de una trama irónica fuera de control que se vuelve sobre sí misma.

Auxilio Lacouture y la discontinuidad de la historia en *Amuleto*

En *Amuleto*, Bolaño experimenta con otro modo de desorganización de la historia y de la historia literaria. Aunque la trama es conocida, no está demás recordar las líneas principales de la novela. El 18 de septiembre de 1968, durante la violación de la autonomía universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, la uruguaya Auxilio Lacouture “resiste” la irrupción del ejército mexicano. Lo hace refugiada en uno de los compartimentos para inodoros de los baños del cuarto piso del edificio. El argumento de la novela gira en torno a los recuerdos del encierro y otros episodios de su vida mexicana. Y lo que recuerda son sus pensamientos, sus monólogos frenéticos y pavorosos en los que se define como “la madre de la poesía mexicana”:

Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí. Así que podría decirlo. Podría decir: soy la madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos, pero mejor no lo digo. (Bolaño, 2009: 11)

¿A qué se opone la madre de la poesía mexicana? El episodio concreto de la violación de la autonomía universitaria es emblemático de la historia del siglo pasado mexicano. Y así lo deja ver Lacouture al comienzo de la novela, cuando juzga como “de terror” la historia que está a punto de narrar (y esa historia no parece disociable de la historia política de México):

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (Bolaño, 2009: 11)

Esa visión apocalíptica de la historia tiene su correlato geométrico: la línea recta. En *Amuleto*, la línea recta es el trayecto, más o menos prolongado en el tiempo, que separa la historia del abismo. Dos escenas, una al comienzo y otra al final de la novela, lo ilustran. En la escena final, muy conocida y con ecos de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, una masa de jóvenes latinoamericanos marcha imperturbable hacia el abismo (“Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo”(Bolaño, 152)). Menos célebre, la otra escena tiene como protagonista a un florero enigmático, en la casa del poeta Pedro Garfias. Definido como “el objeto de mi terror” (Bolaño, 2009: 16), el adorno sin una flor paraliza a Auxilio Lacouture quien

no puede más que observarlo de lejos, o aproximarse “en espiral” o en una “línea recta vacilante”. Bolaño escribe:

Y esta vez no me aproximé al objeto de mi terror en espiral sino en línea recta, una línea recta vacilante, sí, pero línea recta al fin y al cabo. Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no en el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale la pena olvidar. (Bolaño, 2009: 17)

En su encierro, Auxilio Lacouture, la madre de la poesía mexicana, quizás víctima de sus propios delirios, ensaya una interrupción de esa línea recta que conduce al abismo.³ Con sus alucinaciones, consigue generar discontinuidades, montajes y supervivencias que ponen un freno a esa historia de terror presentada como irreversible. Para lograrlo, la primera operación, la más evidente, tiene que ver con la fractura del orden cronológico. Escribe Bolaño:

Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 1968 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueópterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes. (Bolaño, 2009: 35)

Auxilio Lacouture no concibe la historia como una línea recta regida por un tiempo cronológico, que avanza en una sola dirección. La historia, para ella, vaga en “un tiempo puro” como si “se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez” (Bolaño, 2009: 34). Ese tiempo puro la hace *fantasear* con relaciones literarias inéditas. Por ejemplo, al ser capaz de volver el tiempo atrás, Auxilio puede reactualizar el pasado con un hipotético encuentro entre Darío y Huidobro análogo al que tuvieron Ezra Pound y W.B. Yeats. ¿Qué hubiera ocurrido, se pregunta Auxilio, si ambos poetas latinoamericanos hubieran concretado el encuentro? Bolaño escribe:

³ Para un análisis *in extenso* de la relación entre poesía, maternidad y negatividad, cf. Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París, Editions du Seuil.

[...] Darío hubiera aprendido más y hubiera sido capaz de poner fin al modernismo e iniciar algo nuevo que no hubiera sido la vanguardia pero sí una cosa cercana a la vanguardia, digamos una isla inexistente, palabras que jamás fueron, y que sólo pudieron ser (y ya es mucho suponer), tras el encuentro imaginario entre Darío y Huidobro, y el propio Huidobro tras su fructífero encuentro con Darío hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente y que de haber existido nos hubiera hecho distintos, nos hubiera cambiado la vida. (Bolaño, 2009: 57-58)

La imaginación opera sobre el pasado literario convirtiendo ausencias en presencias. Pero si la historia tal como la alucina Auxilio no se estructura como una serie de eventos sucesivos e irrecuperables ¿sería descabellado sostener que el futuro puede ser reorganizado también? Aquejada presumiblemente de una incipiente narcolepsia, Auxilio comienza a quedarse dormida en cualquier lado. Es el momento en que irrumpen las visiones gracias a las que puede ver “el futuro de los libros del siglo XX” (Bolaño, 2009: 133). En rigor, ella no asegura que sean “profecías” *stricto sensu* sino meros “pronósticos”. Además, los vaticinios tampoco hablan de libros sino de autores y de lectores. Pero lo importante es que esas visiones se estructuran a través de núcleos tripartitas. Cada trío ocupa un párrafo. Visualmente, la serie lleva a pensar en un principio-atlas warburgiano. Cada párrafo pareciera funcionar como una mínima constelación en una galaxia literaria novedosa, tan singular e imaginaria como privada:

Vladimir Maiakovski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101.

Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033. Ezra Pound desaparecerá de algunas bibliotecas en el año 2089. Vachel Lindsay será un poeta de masas en el año 2101.

César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045.

Virginia Woolf se reencarnará en una narradora argentina en el año 2076. Louis-Ferdinand Céline entrará en el Purgatorio en el año 2094. Paul Eluard será un poeta de masas en el año 2101.

Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera.

Cesare Pavese se convertirá en el Santo Patrón de la Mirada en el año 2034. Pier-Paolo Pasolini se convertirá en el Santo Patrón de la Fuga en el año 2100. Giorgio Bassani saldrá de su tumba en el año 2167. (Bolaño, 2009: 134)

¿Qué secretas correspondencias ve Auxilio entre Vladimir Maiakovski, James Joyce y Thomas Mann? O aun: ¿qué relación puede existir entre fechas tan distantes y arbitrarias como el año 2150 o el año 2124 o el año 2101? No los une la afinidad estética ni la pertenencia a una misma nacionalidad. Mucho menos, en el caso de Joyce y Mann, la competencia literaria de sus reencarnaciones. ¿Y entonces, qué? ¿Por qué ponerlos en relación? ¿Qué analogías hermanan a Marcel Proust con Ezra Pound y Vachel Lindsay? “Objetivamente”, ninguna. Subjetivamente, guiadas por un principio que opera por montajes como el atlas, infinitas. Porque lo significativo o característico del principio-atlas es hallar correspondencias allí donde no las había o no las *habría*. Postular supervivencias inauditas como la de Virginia Woolf que “reencarnará en una narradora argentina en el año 2076” (Bolaño, 2009: 134). Concebir la historia como un atlas tan imposible como probable; tan conjetural, por lo demás, como aquella “vanguardia inexistente” que hubiera creado Huidobro (de haberse entrevistado con Darío).

Abrir la historia

En su obra visible Roberto Bolaño no ha ocultado su obsesión por una escritura que no desdeña el desafío de la historia, de la que aborrece jerarquías y criterios inquebrantables. Con todo, para vencerlos, Bolaño suele dejar que una representación tradicional de la historia participe de sus tramas. Si una de esas formas clásicas de intelección es el diccionario o la enciclopedia, ¿no es ese mismo principio de menosprecio a un orden alfabético o estético lo que guía a *La literatura nazi en América*? La existencia de una literatura nazi tan vinculada con la literatura real de América Latina y sus autores, ¿acaso no significa desbordar la seguridad de criterios que la anima? Del mismo modo, ¿no constituyen la irreversibilidad y la linealidad dos modos tradicionales de representación del tiempo y de la historia? Y si esto es así: ¿no es la imaginación al estado puro de Auxilio Lacouture la que le permite trastornar la historia abismal de la que ha sido testigo?

En ambos textos, la ficción busca desbaratar modos cerrados de intelección de la historia y de la historia literaria a partir de ese mismo principio-atlas. Las concomitancias inauditas que establece la enciclopedia biográfica de autores nazis, no menos que la resistencia alucinada de Auxilio Lacouture, constituyen poderosas herramientas imaginarias que guardan más de un rasgo en común con el proyecto de Aby Warburg. El principio-atlas, lejos de una mera re-presentación de la historia, se antoja un método o táctica de *acción* para poder *citar* (Benjamin)⁴ la historia en la realidad: en el presente. En eso también la ficción de Bolaño adopta una suerte de principio-atlas: sus libros son ensayos alucinados para que la historia vuelva a ser real. Pero “real”

⁴ No sería infundado asociar la búsqueda del principio-Atlas de Aby Warburg con las tesis de la historia de Walter Benjamin. Para ambos, la superación de los criterios historicistas es necesaria para que la humanidad pueda citar “en todos sus momentos” el pasado, Cf. Benjamin, Walter (2011) *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Agebe.

al “estado puro”, diría Auxilio Lacouture, no la realidad que reproduce denotativa y alfabéticamente un diccionario, sino la que, sin marcos, despliega infinitamente la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter (2011), *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires, Agebe.

BOLAÑO, Roberto (1996), *La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama.

_____ (1999), *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.

_____ (2000), *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis (1952), “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones, Obras Completas T. 2*. Buenos Aires, Emecé.

DIDI-HUBERMAN, George (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet*. París, Editions de Minuit.

HAMON, Phillipe (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur la littérature oblique*. París, Hachette.

KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*. París, Editions du Seuil.

SPERANZA, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Artes y ficciones errantes*. Barcelona, Anagrama.

WARBURG, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal.